

то// 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка. Л., 1987. С. 101). Это понимание очищающей силы огня и воды перекликается с концепцией Т. С. Элиота. Очищающему значению огня и воды в ритуалах уделяет большое внимание и Д. Фрэнгер в «Золотой ветви».

⁴⁹ Образ русалок вписывается также в общую ритуальную конструкцию поэмы. «Образ русалки связан одновременно с водой и растительностью, сочетает черты водяных духов... и карнавальных персонажей, воплощающих плодородие... Отсюда вероятна и связь русалок с миром мертвых: по-видимому, под влиянием христианства русалок стали отождествлять лишь с вредоносными "заложными" покойниками, умершими неестественной смертью» (Мифологический словарь М., 1990. С. 463).

⁵⁰ Х. Л. Борхес в «Бестиарии» говорит об отождествлении сирен и русалок. Так, у испанского драматурга Тирсо де Молины (и в геральдике) они «полуженщины, полурыбы» (см.: Борхес Х. Л. Бестиарий: Книга вымышленных существ. М., 2000. С. 244).

⁵¹ Поздняя латинская поэзия. С. 452.

⁵² Там же. С. 451.

⁵³ Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия. М., 1967. С. 299.

⁵⁴ Eliot T. S. Inventions of the March Hare. Poems. 1909–1917. P. 43.

⁵⁵ Флорбер Г. Госпожа Бовари // Флорбер Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1983. С. 261.

Н. Н. Мамаева

ЭТО НЕ ФЭНТЕЗИ!

К вопросу о жанре произведений

Дж. Р. Р. Толкина



Когда автор этой работы начинала свое знакомство с творчеством Толкина¹, на русский язык были переведены только «Хоббит» и первая часть «Властелина колец» (сокращенный вариант²). Что касается второй и третьей части, а также других произведений – «Фермера Джайлса», «Кузнеца из Большого Вуттона», «Листа работы Ниггля», «Сильмариллиона», – то они существовали только в самостоятельных переводах.

Отдельного разговора в этой связи заслуживает перевод З. Бобырь, сделанный еще в 70-х, но опубликованный только в 1990 году. Это не столько перевод, сколько очень вольный пересказ, к тому же с авторским видением проблемы. В переводе Бобырь Толкин максимально приближается к стандартной фантастической западной литературе, и если бы этот перевод был опубликован в то время, несомненно, он именно так бы и был воспринят читающей публикой. Но для понимания творчества Толкина, пожалуй, к благу, что он увидел свет, когда уже существовали другие переводы и становились доступными оригиналы, хотя эта попытка несомненно является очень любопытной.

Концепция этой статьи сложилась сразу после прочтения первой книги – «Властелин колец» – десять лет назад. Она идеально укладывалась в традиции английской литературной сказки, которую тогда, да и сейчас, в нашей стране знали очень плохо. Возвращаясь в то время, в конец 80 – начало 90-х, вспомним, что тогда было переведено. В распоряжении отечественного читателя (и критика) имелись несколько переводов «Алисы» (пожалуй, единственного произведения, которому повезло с академическими переводами и комментариями); весьма авторизированный и вольный перевод «Винни-Пуха» Б. Заходера, его же перевод двух первых книг сказки Памелы Трэверс, крайне сокращенный перевод «Книги Джунглей» Киплинга, которая называлась у нас «Маугли», вторая часть гептологии К. С. Льюиса «Лев, колдунья и платяной шкаф» и переводы обоих произведений Дж. М. Барри. На первый взгляд, немало. Но следует отметить, что практически все произведения были переведены и изданы либо частично, либо со значительными сокращениями и купюрами. Так, «Маугли» дает лишь весьма смутное представление о духе «Книги Джунглей», т. к. изъятие из текста всех стихотворных вставок сразу же лишает книгу ее эпичности, низводя миф до уровня сказки о животных, а именно так у нас обычно и трактовали это произведение Киплинга. «Лев, колдунья и платяной шкаф» почти не позволяет увидеть христианской направленности произведения Льюиса. Конечно, грамотный читатель узнает в Аслане Иисуса Христа, но незнание всего авторского замысла не позволяет по-настоящему глубоко проникнуть в идею книги. Наконец, хотя Мэри Поппинс и предстает перед нами в заходеровском переводе как мифологическая героиня, теперь, когда в нашем распоряжении имеется перевод всех шести книг Памелы Трэверс, мы видим, что замысел автора был куда глубже, а книга в полном ее объеме приближалась к энциклопедии мифа значительно ближе, чем краткий ее пересказ (именно пересказ, а не перевод).

За прошедшие десять лет ситуация в корне изменилась. Все перечисленные выше авторы изданы почти в полном объеме, хотя качество переводов временами просто ужасающее³. Впрочем, многие книги даже в городе Екатеринбурге уже можно достать в оригинале, что снимает некоторые проблемы. К тому же были переведены и изданы почти все сказки Эдит Несбит, сборник рассказов Э. Фарджон, «Приключения доктора Дулитла» Лофтинга, четыре повести о добывайках М. Нортон и ее же книга «Мисс Прайс и волшебные каникулы», повесть К. Грэма «Ветер в ивах» и т. д. Кроме того, отдельные сборники позволяют нам познакомиться с творчеством еще целого ряда авторов – Э. Боуэн, Ч. Кингсли, Д. Макдональда, Ф. Энсти, Э. Дансени, Э. Лэнга и др. Совсем недавно вышла в свет замечательная трилогия У. Хорвуда, представляющая собой продолжение «Ветра в ивах» Кеннета Грэма⁴. Появление таких книг, как «Ивовые истории» Хорвуда, «Волшебного свертка» Джеральда Даррелла, рассказов Д. Биссета и Э. Хогарт, говорит о том, что сами англичане помнят и чтят свои традиции, осознавая английскую литературную сказку как важный элемент своей культуры.

Вернемся к началу. После того как автор данной статьи прочла всего наконец-то переведенного Толкина (в разных переводах) и все те английские сказки, которые наконец-то стали доступны, она окончательно утвердилась в мысли, что творчество Джона Рональда Роэла Толкина несомненно лежит в русле развития английской сказки. Разумеется, все это не ме-

шает нам видеть в одной из самых известных книг XX века аллегория, аллюзию, притчу, фантастику, фэнтези и даже теологический трактат. В конце концов, «Алису» Кэрролла еще и не так трактовали (сам Кэрролл, наверное, от фрейдистских трактовок своего детища как добропорядочный христианин и холостяк переворачивается в гробу). Автор вовсе не хочет умалить достоинств других критиков и литературоведов, пишущих о Толкине. Каждый имеет право видеть в книге то, что он захочет. Только кажется странным, что никто из многочисленных почитателей и критиков Толкина (а сейчас в нашей стране количество таких публикаций даже в центральной прессе наконец-то приблизилось к полусотне, хотя, нужно сказать, на Западе такими цифрами исчисляются не статьи, а монографии) так и не умудрился заметить, что речь все же идет о волшебной истории, фэери, хотя, казалось бы, наличие в отечественной классической филологической традиции трудов Проппа уже должно было подтолкнуть критиков к этой мысли⁵. Сам Толкин о том, что его произведение является волшебной историей, писал совершенно открытым текстом, но почему-то это с упорством, достойным лучшего применения, игнорируется. В эссе «О волшебных историях» Толкин фактически дал определение того жанра, в котором он работал, – фэери, – но не пытался определить его, говоря, что главное свойство фэери – «неописуемость»⁶. Тем не менее Толкин перечисляет то, чем фэери не может быть, и те свойства, которыми этот жанр обязательно должен обладать, чтобы быть самим собой. Фэери – это история о сверхъестественном. Но сверхъестественное здесь должно пониматься особым образом: «Сверхъестественное можно применить к фэери, если только рассматривать приставку “сверх” как чисто грамматическое выражение превосходной степени... Фэерис просто естественные, и они гораздо ближе естеству мира, нежели люди»⁷. Фэерис ни в коем случае не миниатюрные крошечные существа, напротив, это могучие древние герои. В фэери всегда присутствует магия, и магия эта может существовать лишь при наличии двух условий, она никогда не должна становиться предметом насмешки и «не должна допускать никаких объяснений – никаких подпорок и костылей, наводящих на мысль, будто повесть – плод воображения мечты или сна»⁸. Любая волшебная история должна быть представлена как непреложная правда, в ней не должно быть никакой мистики, она не должна являться сном, видением или плодом работы воспаленного воображения. Именно так Толкин определяет жанр фэери.

Западные авторы, как уже было отмечено выше, предпочитают говорить о жанре квеста, т. е. о жанре особого путешествия. Квест – слово многозначное. Это одновременно подвиг, путь, поиск, задача, цель и все это, вместе взятое. Впрочем, в трактовке У. Х. Одена жанр квеста очень близок жанру волшебной сказки, как определяет его Пропп. В работе Одена «Герой квеста» перечисляются все те же основные элементы его структуры, что и у Проппа по отношению к волшебной сказке⁹.

Тем не менее прежде чем перейти к рассмотрению основной книги Толкина именно как волшебной сказки, волшебной истории, посмотрим, что видят отечественные литературоведы во «Властелине колец».

Профессиональные филологи удивительно единодушно игнорируют факт существования творчества Толкина. Два автора, написавшие статьи на данную тему, – Е. М. Апенко и С. Лихачева – лишь фиксируют тот факт, что оно опирается на миф и эпос, и прежде всего миф европейский. Рас-

суждение верное, но уж слишком поверхностное. Исследователи упорно пытаются обнаружить в творчестве Толкина элементы мистицизма, вплоть до сравнения его философии с философией Д. Андреева (Т. Антонян). Другие авторы, похоже, задались главной целью – поразить читателя оригинальностью своего мышления: Толкина сравнивают с Брехтом (К. Кобрин), во «Властелине колец» видят критику техногенной цивилизации (С. Кошелев), наконец, Толкина критикуют за отсутствие реализма и серьезной проблематики (Е. Иваницкая). Похоже, единственными, кому удалось понять Толкина, являются его почитатели и организаторы толкиновских игр (Б. Жуков, Н. Жукова, Ю. Рубинштейн, Н. Прохорова). Они не претендуют на глубокий философский, филологический или культурологический анализ текста, но и не пытаются увидеть в нем то, чего нет. Удачной попыткой анализа творчества Толкина можно считать и статью В. Курицына «Мир спасет слабость»¹⁰. Любопытно, что Курицын практически повторил то, что говорил о трилогии друг Толкина, Клайв Стейплс Льюис. В своей статье, которая, кстати, названа «Развенчание силы» (почти так же, как у Курицына), он подчеркивает, что хоббиты оказываются героями именно потому, что они не герои: «С одной стороны, весь мир устремляется в битву: книга звенит от грохота копыт, пения труб, скрежета стали, скрестившейся со сталью. С другой стороны, далеко-далеко две крошечные жалкие фигурки пробираются (как мышки по грудке шлака) через сумерки Мордора. И мы все время осознаем, что судьба этого мира гораздо более зависит от этих маленьких шажков, чем от гигантских перемещений. Это изобретение структуры высшего порядка. Оно необычайно усиливает пафос, иронию и величие истории»¹¹.

Поражает стремление даже серьезных филологов отнести творчество Толкина к жанру фэнтези. Несомненно, Толкин является создателем этого жанра, но сам к нему ни в коей мере не принадлежит. Утверждение это вовсе не парадоксально. Конечно, Достоевский написал первый русский детектив, а Гоголь являлся родоначальником фантастики. Но тем не менее определить «Преступление и наказание» как детектив, а «Вечера на хуторе близ Диканьки» как фантастику – значит обнаружить свое глубокое литературное невежество. Знание вышеприведенных фактов многое дает для анализа особенностей жанра детектива и фантастики, но анализировать творчество Достоевского и Гоголя только как детектив или только как мистику вряд ли можно. Разумеется, соблазн прочитать «Мертвые души» по Юнгу или по Фрейдю (или даже по девице Ленорман) весьма велик, и при этом могут обнаружиться очень интересные вещи. Однако полностью игнорировать литературную ситуацию XIX века, анализируя творчество этих авторов, вряд ли разумно. Продолжатель книг Кеннета Грэма, Уильям Хорвуд, весьма разумно заметил: «сам Грэм ... менее всего был склонен наполнять свой текст каким-то скрытым смыслом, однако это не означает, что таких аллюзий и ассоциаций в нем нет вовсе ... меня волновал тот особый внутренний смысл, те скрытые намеки, которые могут обнаружить в Ивовых историях, а могут и раствориться в них»¹²; благодаря тому, что Хорвуд решил увидеть скрытые аллюзии в классической литературной сказке, возникли его «ивовые истории», а благодаря тому, что «Алиса» Кэрролла была прочитана взрослым, возникла «Аннотированная Алиса» Гарднера. Упрекать этих критиков в том, что они пошли вопреки воле автора, бессмысленно, нельзя адресовать такой упрек и исследователям твор-

чества Толкина. Они вправе находить в его произведениях мистику, фантастику, скрытые намеки, пророчества и даже новую религию. Причем этим занимается не только отечественная, но также и англоязычная критика (достаточно почитать работы Т. Шиппи, Р. Зимбарда, В. Махнач). Еще чаще англоязычная критика предпочитает заниматься не самим творчеством Толкина, а географией, историей, мифологией и лингвистикой его художественного мира.

Нам же хотелось бы остановиться именно на самом что ни на есть традиционном моменте – на истоках его творчества. Для англичан эти истоки достаточно очевидны, а для нас, по-видимому, нет. Мы умудряемся даже не заметить явного сходства «Книги джунглей» Р. Киплинга и «Властелина колец» Дж. Р. Толкина. А ведь параллели напрашиваются сами собой. В обоих случаях мы имеем эпическое повествование, основанное на древнем мифе (причем мифе европейском, поскольку Киплинг опирается ни в коем случае не на индуистскую традицию, а уж скорее на Гомера). Совершенно очевидно и сходство героев, изначально чуждых этому миру, но тем не менее призванных его спасти. Удивительно, почему, восхищаясь миром Толкина, никто не пытается сравнить его с миром Памелы Трэверс: ее «Мэри Поппинс» является прямо-таки сублимацией мифологического. Вообще сравнение «Книги Джунглей» и «Властелина колец» – задача любопытная и весьма благодарная, точно так же, как сравнение книг Толкина и Трэверс, Толкина и Барри.

Для того чтобы говорить о произведении Толкина в русле традиций английской литературной сказки, следует вначале описать эти традиции. (Подробный анализ жанра литературной сказки применительно к английскому ее воплощению был дан нами в работе «“Светлее алмазов горят в небе звезды” (о жанровой специфике английской литературной сказки)»¹³, на основных ее положениях мы здесь остановимся.)

Как создавалась английская сказка? Она представляла собой классический рассказ, т. е. была именно рассказана, поведена слушателям. Хорвуд очень хорошо характеризует этот процесс: «Доведись мне родиться до того, как появились первые книги, я стал бы одним из тех, кто, появляясь из-за частокола, входил в круг света, отбрасываемого общинным костром, садился на землю и начинал рассказ, зарабатывая себе таким образом право на пищу, питье и безопасную ночевку. Если уж ты таким уродился, то по-другому жить тебе все равно не удастся»¹⁴. Авторы английских сказок «уродились» именно такими людьми, и все сказки были прежде всего рассказаны как волшебные истории. Слушателями их, как правило, были дети. Кэрролл рассказал историю об Алисе Линделл, Лофтинг пересказывал историю доктора Дулитла в письмах своим детям, первыми слушателями сказок Грэма и Милна стали их сыновья, а Барри сочинил Питера Пэна для юных Дэвисов. Толкин тоже рассказывал некоторые сюжеты из своих книг трем своим детям, а первым критиком «Хоббита» стал сын редактора издательства «Аллен и Анвин». Именно его восторженные отзывы и побудили редактора издать столь необычное произведение.

В большой литературе и официальном литературоведении уже давно считается, что герои большой литературы ведут себя независимо от воли их создателей. Не будем цитировать здесь известное высказывание Пушкина по поводу поведения его Татьяны, не будем цитировать и критиков Толстого и Достоевского. Совершенно очевидно, что действительно пол-

ноценное, живущее собственной жизнью литературное произведение и его герои не особенно считаются с волей автора. Герои же английской литературной сказки в этом смысле совершенно распоясались, они не только обретали независимость на страницах книги, но сами совершенно произвольно являлись тем людям, которые их описывали. Даже сами писатели усердно отвергали свое авторство. Кэрролл в письме одному из своих юных адресатов писал: «Пожалуйста, никогда меня не хвали. Я всего лишь доверенное лицо, не более»¹⁵. Барри отвечал своим критикам: «Я не помню, чтобы я писал эту пьесу ... я никогда не сомневался в том, что я создал Питера, потеряв вас пятерых друг о друга ...»¹⁶. Толкин утверждал, что он только пересказал «Алую книгу Западного Края», авторами которой являются Фродо и Бильбо Бэггинсы.

Сказка всегда совершенно естественно связана с мифом. Собственно говоря, это и есть миф, только упрощенный, огрубленный, забывший о своих корнях. Литературная же сказка, являясь производной от сказки народной, казалось бы, должна еще дальше уходить от мифа. Если обратиться к сказкам Вольтера, Гофмана, Андерсена, Перро, то мы как раз обнаружим это. Они пытаются «олитературить» народную сказку в соответствии с литературными традициями своего времени, со вкусами эпохи Просвещения, романтизма или рококо. Английская сказка, наоборот, возвращается к своим истокам, к мифу. Все без исключения критики восхищаются полнокровностью и жизненной силой мифа, созданного Толкином, говоря, что до этого мировая литература не знала ничего подобного. Мировая литература – возможно. Но английская литература все это прекрасно знала и великолепно использовала. «Книги джунглей» – это, несомненно, эпос. Достаточно вслушаться в речь героев. Впрочем, все другие приметы эпической поэмы в произведении Киплинга налицо, недаром книга наполовину написана в стихах, потому что трепетная ткань мифа не может долго выдержать прозаический язык. Полное описание приключений Мэри Поппинс – это, в общем-то, обширная экскурсия по европейским мифам, которую совершают юные Бэнксы вместе со своей наставницей. (Кстати, Памела Трэверс была известным знатоком мифологии и ездила по всему миру с лекциями на эту тему.)

Древние боги и герои населяют страницы книг и других писателей. При этом самым излюбленным персонажем является бог, олицетворяющий животворящую силу природы, выступающий то как Пан, то как непосредственно Дионис-Вакх-Бахус. В сказках он является под разными именами. У Барри это Питер Пэн, у Киплинга – Пак, у Грэма – Тот, кто играл на свирели. По страницам книг Несбит путешествуют целые вереницы египетских, ассирийских, вавилонских богов и божков. Примеры эти можно продолжать. Мы так подробно перечисляем их просто потому, что большинство наших читателей не знает этих авторов или не связывает их какой-то единой традицией.

Толкин не изобрел ничего нового. Он лишь взял не особенно старое и не особенно забытое и гениально его воплотил. Быть может, толкиновский миф описан полнее и подробнее, чем миф Киплинга или Барри, но сама идея была отнюдь не революционной. Да и знаем мы толкиновскую мифологию настолько подробно лишь потому, что был опубликован «Сильмариллион», черновик, который никогда не предназначался для публики. Черновики Киплинга или Трэверс нам просто недоступны. Поэтому материала для сравнения нет, во

всяком случае если работать в пределах нашей страны. Интернет такие вещи также не публикует. Миф Толкина разработан тщательно, но также тщательно он разработан и у других писателей. Мы не сомневаемся в том, что Гэндальф знакомит хоббитов с действительной историей Средиземья, с событиями, которые на самом деле имели место; но точно так же у нас не возникает сомнений в том, что Хатхи действительно излагает древний миф, повествуя о том, как в джунгли пришел страх. На самом деле эта «взаправдашность» и является основной чертой квеста. Квест превратится во вторую реальность только в том случае, если в нем не будет необъяснимых пустот и логических противоречий, если в нем будут править законы, а не желания. Эти законы могут не совпадать с законами нашего мира, но они должны быть столь же доступны пониманию и непреложны. История такого мира может быть необычной, но она не должна противоречить нашему пониманию истории. Наконец, ничто в этом мире не должно противоречить нашему моральному опыту. Именно таким и является мир английской сказки, и, в частности, мир Толкина.

Может быть, более дидактическими на этом фоне выглядят пересказы Несбит, но это и понятно, увлечение архаическими мифами в связи с раскопками, которые активно вели англичане на Востоке, — это дань моде того времени, а мода всегда плохо сказывается на литературном творчестве. И даже когда речь идет, казалось бы, о самых что ни на есть повседневных вещах, мы все равно обнаруживаем следы какого-то другого, параллельного нашему, мира со своей географией и историей, со своими мифами и легендами. Достаточно посмотреть, как описывает Барри Кенгсингтонский сад. Для взрослых это просто небольшой парк в центре Лондона, а для ребенка это целая страна. Недаром все топонимы этой страны — Большая Аллея, Спуск, Тропа малышей, Круглый Пруд, Озеро Серпентин — пишутся с большой буквы. Здесь есть свои волшебные места, такие, как Дерево Секко или Колодец Святого Говора. Здесь каждую ночь появляется и исчезает волшебный домик Мэйми. Здесь путешествуют по ночам король и королева эльфов со своей свитой и Питер Пэн на лохматом козле. Точно так же подробно расписана география Парка в приключениях Мэри Поппинс. Точно так же в игрушечной стране, где живут Винни-Пух и его друзья, где до определенного момента пребывает Кристофер Робин, есть Пуховая опушка, Зачарованное место, Шесть сосен, Место, где не было Буки и Бяки, Северный Полюс, открытый Пухом, и т. д.

Толкин лишь меняет ориентацию. До этого заимствования шли в основном из античной мифологии, которая традиционно является копилкой сюжетов для европейской литературы, начиная с Вергилия, а также из восточной мифологии. Интерес к мифам Индии, Вавилона, Ассирии, Египта был обусловлен и самой политической историей Англии, и историей ее культуры. К своим национальным корням, к мифологии кельтов и других народов, населяющих северо-запад Европы, английская сказка обращалась менее охотно. Впрочем, стремление к экзотике было вполне оправданным, хотя и тут у Толкина существовали свои предтечи. В «сказках Пака» действуют древний германский бог Веланд, Веланд-кузнец, добрый малый Робин, английский домовый-брауни; эльфийские короли и королевы. Так что Толкин не был новатором в этом смысле. Другое дело, что, будучи профессиональным филологом и исследователем германо-скандинавского эпоса, он, конечно, был глубже, чем Киплинг, не имевший академического образования.

Обратимся теперь к самому сюжету и проблематике трилогии Толкина. Один из западных его критиков заметил, то ли восхищаясь, то ли, наоборот, порицая его, что Толкин в XX веке умудрился создать мир, «в котором Добро побеждает Зло, а нравственные проблемы воспринимаются всерьез». Интересно, а какой еще мир может существовать в мифе? Нравственные проблемы здесь всегда воспринимаются всерьез, а добро и зло всегда борются. При этом зло может часто побеждать (кстати, у Толкина так и происходит), и победа добра здесь отнюдь не всеобща и не абсолютна. Добро должно побеждать, но реально ему это удастся далеко не всегда. Саурон неоднократно возрождается из пепла и, по-видимому, возродится вновь и в четвертую эпоху. Гэндальф говорит: «Неминуемо явится в мир иное зло, может статься, еще большее: ведь Саурон всего лишь прислужник, предуготовитель. Но это уже не наша забота: мы не призваны улучшать мир, и в ответе лишь за то время, в которое нам довелось жить»¹⁷. Ему вторит эльфийский владыка Келеборн Мудрый, правда, уже не толкиновский герой, а герой продолжателей великой трилогии. В повести Жуковых «Экскурсия» Келеборн говорит: «Благодаря вам, я теперь знаю, что зла в мире не прибавляется. Просто оно не собрано в одной руке, а разлито по капле во многих существах ... Нечисть стала многочисленней, но безопасней»¹⁸. Саурон, как и вообще мировое зло, неуничтожим. Злу могут предаться самые отважные герои и самые разумные мудрецы, и при этом падение их может быть окончательным. Зло уничтожает многих из тех, кто достоин жизни и мог бы жить. Но зло не может победить окончательно. Это известный закон, и Толкин просто следует ему. Другое дело, что эта борьба добра и зла ведется на полном серьезе. Казалось бы, серьезность – это не то, что мы можем требовать от сказки. Но ведь речь идет и не о сказке в полном смысле этого слова, а о волшебной истории, фэери, а в ней все всерьез. Эта история, по мнению Толкина, является сверхъестественной именно потому, что она правдивее и реальнее любой естественной истории. Здесь все взаправду и всерьез, а иначе просто и быть не может. Это не игра, и смерть здесь окончательна и пересмотру не подлежит (даже Гэндальфа всего лишь отпускают на поруки), расставание здесь происходит навечно, а прошлое уходит навсегда. Такая глубина трактовки проблемы и отсутствие легкомыслия, конечно, требует от читателя серьезной душевной работы.

В английской сказке всегда все всерьез. Лягушонок-Маугли на самом деле рискует своей жизнью, сражаясь с Шерханом; это не подвиг сказочного богатыря, который обязан побеждать всегда, это бой слабого подростка с безжалостным властелином джунглей, и исход его в сторону хэппи-энда не определен заранее. То же самое происходит и когда Билли-король в сказке Несбит сражается с драконом. Исход поединка маленького мальчика и грозного хтонического чудовища до самого конца не определен. Билли, в отличие от сказочного рыцаря, совершенно не уверен в своей победе, но он должен выйти на этот бой, потому что он, будучи королем, ответствен перед своими подданными. Бремя, свалившееся на Билли, аналогично тому, которое придавливает юного Фродо Бэггинса. «А какие тебе нужны ответы? Что ты не за доблесть избран? Нет, не за доблесть. Ни силы в тебе нет, ни мудрости. Однако же избран ты, а значит, придется тебе стать сильным, мудрым и доблестным»¹⁹.

Горечь расставания, которая пронизывает нас на последних страницах трилогии Толкина, всегда присутствует в английской сказке. Расставание всегда неизбежно, Уходит из взрастивших его джунглей Маугли, уходит детство от Барбары и Джона Бэнкс, а потом и от Анабели, возвращается в реальную жизнь, оставляя волшебный остров Нетинебудет Венди. Прощание с волшебным миром – это почти всегда прощание с детством. У Толкина эта мысль столь явно не подчеркнута, но ее можно проследить. Мир волшебной сказки – это мир детства, и именно он уходит от жителей Средиземья.

Герой английской сказки всегда ребенок. В этом смысле исключений нет вообще. Никаких богатырей, рыцарей, ловких портняжек, крестьянских сыновей, оказывающихся героями, могучих королей и т. д. Показательно, что даже если кто-то из героев и удостоивается этого звания, то свои подвиги он совершает отнюдь не в облике героя или короля, а в облике маленького мальчика или девочки. Питер Пэн, конечно, бог, но с капитаном Крюком он сражается, будучи всего лишь маленьким мальчиком с белоснежными молочными зубами. Когда дети семейства Пэвензи возвращаются в свою страну, их появление воспринимается как появление легендарного кроля Артура и его рыцарей, но Питер идет на смертный бой, оставаясь всего лишь английским школьником. Билли-король, конечно, уже облечен своим высоким саном, но с драконом сражается все-таки испуганный мальчик. Кто совершает подвиг у Толкина? «Там и люди были, и лесные, только эти недомерки всех обошли – и царей, и королей, потому что горазды были пожрать»²⁰. Хоббиты по сравнению с другими народами Средиземья – те же дети, и появились они в этом мире относительно недавно, и ни в какие серьезные взрослые легенды и предания их не включают, и даже ростом они не вышли, высокие гондорцы воспринимают полуросликов как юношей-оруженосцев. Нет у хоббитов ни мудрости, ни воинской закалки, ни опыта, ни особой доблести, ни даже стремления к подвигам, и тем не менее основное испытание выпадает именно на их долю. И они с ним справляются.

Герой у Толкина вполне типичен для английской сказки – это ребенок, который оказывается в достаточно жестоком мире взрослых испытаний и помогает решать обитателям этого мира (а иногда и решает за них) их проблемы. Противопоставление детского и взрослого в литературной традиции, и в частности в произведениях для детей, встречается довольно часто. Но в английской сказке это противопоставление всегда является очень драматичным, а иногда и трагическим. Взрослые не просто не понимают детей, это было бы вполне естественно и достаточно безобидно. Нет, очень часто взрослые вполне осознанно противостоят детям и таким образом оказываются именно на стороне зла. Таковы, например, почти все взрослые в тетралогии о добывайках, таков дядюшка Эндрю у Льюиса. Но если бы все взрослые были плохи, а все дети хороши, это было бы слишком просто и недостойно английской сказки. Все обстоит гораздо сложнее, и не всегда можно определить, на чьей стороне правда. Питер Пэн, не желающий вырасти и стать взрослым, по-своему прав, чисто рефлекторно отталкиваясь от всего того плохого, что есть в этом взрослом мире. Но его правота оборачивается жестокостью, эгоизмом и бессердечием. И именно эти качества, «жестокосердие, легкомыслие и бессердечность» позволяют стать ему невесомым в буквальном смысле этого слова. Совершенно оче-

видно, что мир взрослых и мир детей – это два совершенно разных мира. И дело не в том, что один из них является добрым, а другой – злым, просто у каждого из этих миров своя правда, свои нормы поведения, свои обычаи и традиции; и для того, чтобы их совместить, требуется как минимум фигура мага или волшебника – Мэри Поппинс, Питера Пэна, Аслана, Гэндальфа.

Именно Гэндальф вводит хоббитов во «взрослый» мир Средиземья. Мир хоббитов, как любой мир детской комнаты, безоблачен и счастлив, «даже нашествие волков с севера казалось бабушкиной сказкой». Это несомненно игрушечный мир, который и привлекателен именно потому, что в нем все проблемы еще могут решаться на игровом уровне. Эльфы Лориэна живут так, как будто «зло еще не родилось». Но если эльфы начинают сражаться со злом, они воспринимают его более серьезно, чем, может быть, даже все иные обитатели Средиземья. Хоббитания прекрасно знает, что зло уже родилось, но зло, которое существует здесь, достаточно безобидно и не может никого всерьез расстроить, унижить и тем более уничтожить. Самый страшный злодей – это скупой родственник, от которого в общем-то несложно избавиться путем нехитрой семейной политики. Хоббитания сталкивается с настоящим злом, только когда она открывается внешнему миру. Может быть, Фродо и Сэм потому так успешно и решают свою задачу, что они непричастны ни великому Добру, ни великому Злу. Кстати, именно эту мысль как бы невзначай высказывает В. Курицын в своей упоминавшейся уже здесь статье, посвященной Толкину (кстати сказать, это чуть ли не единственная работа, в которой высказывается действительно какой-то оригинальный, свежий и вместе с тем органичный взгляд на творчество Толкина). Хоббиты потому и оказываются спасителями мира, что они не испытывают тех искусов, перед которыми оказываются сильные мира сего. Кольцу практически нечем их искушать. Сэм, будучи вполне здравомыслящим хоббитом, понимает, что ему нет нужды превращать весь мир в цветущий сад.

Можно повернуть эту мысль и немного по-другому. Великие витязи, мудрецы и волшебники могут быть либо белыми, либо черными. Поэтому кольцо неизменно склонит их или ко всеобщему злу, превратив в черных властелинов, или к тотальному добру, которое не менее страшно, чем всеобщее зло. Галадриэли не грозит опасность стать черной владычицей, она по-прежнему останется на стороне светлых сил, но эта новая владычица, «грозная, как внезапная буря; устрашающая, как молния на ночных небесах; ослепительная и безжалостная, как солнце в засуху; опасная, как пламя; холодная, как зимняя звезда»,²¹ перестанет быть самой собой. Быть может, Гэндальфу единственному удастся хотя бы чуть-чуть справиться с кольцом, потому что он Гэндальф Серый. Его цвет позволяет ему идти на компромиссы, осознавать, сколь опасны и зло в чистом виде, и дистиллированное добро. Кстати, Гэндальф, становясь Белым, теряет целый ряд своих привлекательных черт, платя за высокую мудрость и бессмертие чисто человеческими привязанностями.

Хоббиты непричастны ни к абсолютному добру, ни к абсолютному злу, ни к высокому героизму, ни к низменной трусости. Благодаря этому кольцо не может им посулить ни венец мученика, ни скипетр черного владыки, ни корону спасителя мира. Им удастся преодолеть искус именно благодаря своей обыденности, серединности, незаметности. Как это ни парадок-

сально, и даже обидно, звучит, но героем в итоге оказывается буржуа, именно потому, что он буржуа и ему чужды романтические порывы. Он не бросается в крайности, он просто выполняет свой долг, пусть навязанный ему внешними обстоятельствами. Здесь уместно снова вспомнить те высказывания Льюиса и Курицына, о которых говорилось выше.

Именно умение отрешиться от великих дел, любовь к мелочам, к незаметным, но и не заменимым прелестям домашнего уюта, которые не ценят Герои, и помогают хоббитам сохранить себя, не отчаяться, не потеряться в той героической кутерьме, в которую они угодили. И Толкин постоянно подчеркивает эти столь любимые сердцу хоббитов (и, по-видимому, самого автора) житейские детали. В то время как герои точат мечи и натягивают луки, Сэм собирает кастрюльки, соль, веревку, теплые носки. Мерри, побывав в лапах орков, а затем сразившись с Черным всадником, больше всего переживает по поводу потери своей трубки. Арагорн с иронией замечает: «Дай хоббитам волю, и они посреди сражения рассядутся, закурят трубочку и будут рассказывать о своих делах и о своих родственниках до десятого колена». Хоббиты действительно таковы, но при этом в словах Арагорна слышится не осуждение, а скорее легкое сожаление. Ему такое немудрящее наслаждение радостями быта вряд ли доступно, так же, как и Теодену, и Денатеру, и Боромиру. Эта любовь к соединению волшебного и сугубо прозаического тоже характерна для английской литературной сказки. Когда Мэри Поппинс со своим поклонником решает отправиться на экскурсию в любой выдуманный мир, они отправляются в джунгли, но там их ждет накрытый к пятичасовому чаю стол с лепешками, маслом, джемом и вареньем.

Хоббитания, если представить Средиземье как большую квартиру, – это уютная детская, в которой все опасности и страхи можно преодолеть. И именно эта вера в то, что самое страшное приключение в итоге окажется игрой со счастливым концом, помогает хоббитам. При этом игра оказывается очень серьезной, чересчур серьезной. Но ощущение того, что это миф, сказка, счастливый конец которой в конце концов предreshен, все-таки поддерживает хоббитов. В смертный час на склонах пылающего Ородруина Сэм утешается сам и пытается утешить хозяина сагой, которая когда-нибудь непременно будет рассказываться и будет названа «О девятипалом Фроде и о Кольце Всевластия».

Если же попытаться наложить карту Средиземья на карту нашего реального мира, то Хоббитания, конечно, окажется на месте Англии. Почти 20 лет назад в своем предисловии к «Властелину колец» первые официальные переводчики, Муравьев и Кистяковский, писали, что для Толкина события борьбы за кольцо всевластия связываются прежде всего со Второй мировой войной, а Хоббитания олицетворяет собой Россию. Трудно упрекать профессиональных переводчиков и литераторов за эту явную глупость. Глупость эта была вынужденная, и реверанс в сторону цензуры при переводе такого странного издания, конечно, был необходим. Если уж говорить о России, то, увы, она у Толкина отождествляется скорее с Мордором. Достаточно взглянуть на карту Средиземья. Очертания ее несколько напоминают очертания Европы, и все враждебные светлым силам государства оказываются на Востоке. Толкин не отходит от традиционной культурологической традиции противопоставления Запада и Востока. Впрочем, Мордор вполне может ассоциироваться по своему местоположению и

с Германией. Только, увы, описание орков уж очень неслестны для нас, это и их красные знамена с изображением страшного Ока, и их тяжелые кованые сапоги; можно обнаружить и другие параллели. Сам Толкин, правда, категорически отрицал, что война и личный опыт как-то повлияли на его творчество, но большинство критиков все же были уверены в обратном.

Хоббитания – это, конечно же, Англия. Об этом говорит даже само название страны хоббитов. У Толкина она называется не Хоббитания, а Шир (ср.: Девоншир, Йоркшир и т. д.). Какое еще государство может находиться на берегу Великого моря и в самом северо-западном углу мира? Впрочем, даже карта тут не нужна. Достаточно взглянуть на благоустроенный уютный быт хоббитов, чтобы понять, что речь идет именно об англичанах. Чего стоит только описание знаменитой встречи гномов в доме Бильбо. На стол были поданы и лепешки с маслом, и крыжовниковый пирог, и бекон, и кексы, и сливки ... в общем, тот стандартный набор, который мы всегда встречаем в викторианских романах. Хоббиты очень ценят свой устроенный быт, свои уютные норки (мой дом – моя крепость), свою родословную, свои легенды и традиции. Бильбо с большой гордостью рассказывает гномам о своем знаменитом предке Бычьем Реве и с гордостью вспоминает свою собственную карту, в которой его любимые дорожки были помечены красными чернилами. Именно англичане, несмотря на крохотные размеры своей страны и свою любовь к домашнему очагу, стали властителями мира и в какой-то степени до сих пор ими остаются. В конце концов, именно английский язык стал международным, и на нем говорят на трех континентах. Именно хоббиты, несмотря на свою нелюбовь к приключениям и подвигам, становятся спасителями мира, побывавшими в самом сердце тьмы, куда нет доступа даже самым отважным и мудрым. Обыватель прочнее, чем щитом, кольчугой и доспехами, защищен именно своим обывательским миром. Воспоминания о родном доме, о саде, о немудрящих радостях холостяцкого или семейного быта часто поддерживают хоббитов куда эффективнее, чем волшебное питье Гэндалфа или эльфийские путлибы.

И именно с этой домашней, уютной жизнью связана стихия юмора в книге. Казалось бы, в столь серьезном повествовании юмору нет места. Но у Толкина он присутствует. Впрочем, Толкин никогда и не говорил, что юмору не место в фэери, он делал лишь одну оговорку, что сама магия не может быть его предметом. В книге есть немало забавных и откровенно смешных эпизодов, веселых песенок и прибауток, что вовсе не снимает серьезности ее проблематики. И это тоже характерная черта английской сказки. Именно юмор помогает герою пережить самые страшные и самые опасные приключения.

И последнее, на чем следует остановиться, это язык книги. Толкин, будучи профессиональным лингвистом, сумел создать целый ряд «мертвых» языков, язык гномов, язык эльфов. В книге приводятся лишь названия отдельных топонимов на разных языках Средиземья. Но в толкиновских черновиках сохранились и алфавиты, и словари; несколько монографий, посвященных творчеству Толкина, анализируют только созданные им языки. Такого английская сказка до Толкина, конечно, не знала. Хотя... если вспомнить математический язык книг Кэрролла, здесь ведь тоже есть свой алфавит, свои правила игры, свое подчиненное строгим законам движение. Но у Толкина работают законы лингвистики, а у Кэрролла – законы

математики, однако логически безукоризненная четкость присутствует в обоих случаях. С точки зрения языка и «Книга Джунглей» почти не уступает «Властелину колец». Конечно, язык Кипплинга не столь богат и разнообразен. Он не предлагает нам наречия народов джунглей во всем их многообразии. Но то, как звучат имена обитателей джунглей, их древние напевы и заклинания, то, как они разговаривают, сама ритмика Законов Джунглей – все это говорит в пользу Кипплинга.

Толкину воистину удалось создать новую мифологию, на которую, как пишут с восторженным придыханием критики, у целых народов уходили тысячелетия. Может быть, Толкину удалось это именно потому, что у него хватило здравого смысла относиться к своей деятельности с определенной долей юмора: «Некогда... я задумал создать цикл более-менее связанных между собой легенд – от преданий глобального, космогонического масштаба до романтической волшебной истории... я хотел, чтобы предания эти несли в себе ясный, холодный дух Северо-Западных европейских сказаний... чтобы они обладали волшебной, неуловимой красотой, которую зовут кельтской... важнейшие из легенд я представил бы полностью, а многие другие наметил бы лишь схематически и объединил циклы в некое величественное целое... вот абсурд!»²². Эти рассуждения перекликаются со столь же возвышенными и столь же неожиданно завершающимися мыслями Мерриадока Брендизайка: «Но вот в чем дело, Пин, мы теперь знаем, что эти высоты есть, и поднимаем к ним взгляд. Хорошо, конечно, любить то, что тебе и так дано, с чего-то все начинается и укорениться надо... но в жизни-то, оказывается, есть высоты и глубины: какой-нибудь старик-садовник про них ведать не ведает, но потому и садовничает, что его оберегают высшие силы и те, кто с ними согласны. Я рад, что я это хоть немного понял. Одного не понимаю – чего это меня понесло?»²³. Книга Толкина потому и не становится навязчиво дидактичной, что ее спасает юмор, хотя, может быть, в последней части чувство меры несколько изменяет автору.

Сейчас, когда уже перечислены все главные особенности английской литературной сказки и особенности трилогии Толкина, вероятно, есть смысл прибегнуть к некоторым чисто формальным обобщениям. Автор не претендует на то, чтобы писать новую морфологию английской литературной сказки, но не может удержаться от искушения представить небольшую сравнительную таблицу.

И последнее, произведение Толкина – это, конечно, классический «слоеный пирог», в том смысле, что количество его прочтений приближается к бесконечности. Но произведения английских сказочников всегда имели как минимум два слоя – «взрослый» и «детский». Если же вчитываться в текст глубже, то всплывают и иные смыслы, и иные толкования. Конечно, это нельзя отнести стопроцентно ко всем произведениям. Сказки Нортон или Несбит не особенно глубоки (хотя, если вспомнить некоторые эпизоды...), но в большинстве их эта многослойность все-таки присутствует. О Кэрролле мы уже говорили, и этот пример давно стал хрестоматийным, так же, как и фраза, что в книгах Кэрролла можно найти цитаты буквально на все случаи жизни. Но точно так же можно читать и Трэверс, и Барри (особенно Барри!), и Кипплинга, и Грэма (Хорвуд недаром написал продолжение «Ивовых историй», в сказке Грэма ему почудились какие-то скрытые недоговоренные намеки, аллюзии, которые он и попытался реализо-

Основные жанровые черты английской литературной сказки

Автор	Герой приходит к автору сам	Опора на миф	Серьезность повествования	Горечь ухода	Герой-ребенок	Противопоставление взрослых и детей	Многозначность толкования	Юмор и пародия	Стихотворные вставки	Игра в слова	Авторские иллюстрации к сказке
Барри	+	+	+	+	+	+	+	+			
Биссет								+	+		+
Боуэн			+		+	+	+	+			
Гарднер		+	+	+	+		+				
Грэм	+	+	+			+	+				
Даррелл		+			+			+			
Кингсли		+	+		+	+	+				
Киплинг	+	+	+	+	+	+	+	+	+		+
Кэрролл	+									+	+
Лофтинг								+			+
Льюис		+	+	+	+	+	+				
Лэнг	+	+					+				
Макдональд			+			+		+		+	
Милн				+	+		+	+	+	+	
Несбит		+	+		+	+					
Нортон		+	+		+	+		+			
Теккерей								+			+
Толкин	+										+
Трэверс		+	+	+	+	+	+	+			
Фарджон		+	+				+			+	
Хоггард											
Хорвуд	+		+	+			+				
Энсти								+			

вать). Относительно недавно вышла книга отечественного автора, который пытается прочесть «Винни-Пуха» с позиций классического психоанализа²⁴. Некоторые положения книги шокируют, но, несомненно, это образчик замечательной интеллектуальной игры.

Я думаю, все вышесказанное достаточно убедительно доказывает, что Толкин написал именно волшебную историю, фэери, квест, что, конечно, не мешает нам вычитывать из нее и какие-то другие смыслы и интерпретации. Интерпретации – вещь, конечно, полезная и интересная (прежде всего для самих интерпретаторов), но вначале, вероятно, следует установить некоторые базисные, само собой разумеющиеся вещи, а потом уже оригинальничать и интересничать. Но в нашей стране филологически критическая «толкиниада» пошла другим путем.

¹ В настоящее время принято именно такое написание фамилии писателя – Толкин. Но в первых переводах чаще встречалось «Толкиен». Мы использовали в работе более современный вариант, хотя некоторые личные пристрастия к знакомым сочетаниям букв у нас остались. Уж слишком западает в память обложка работы Г. Калиновского со слегка стилизованными под готику буквами.

² См.: Толкин Дж. Р. Р. Хоббит, или Туда и обратно. М., 1978; Он же. Хранители: летопись первая из эпопеи «Властелин колец» /Пер. В. Муравьева, А. Кистяковского. М., 1981.

³ Например, перевод И. Родина книги Трэверс или перевод И. Гуровой повестей Киплинга (*Трэверс П. Мэри Поппинс; Мэри Поппинс возвращается; Мэри Поппинс открывает дверь; Мэри Поппинс в парке* /Пер. И. Родина. Курск, 1994; *Киплинг Р. Награды и феи. Пэк с холмов* /Пер. И. Г. Гуровой. Ярославль, 1995).

⁴ См.: Хорвуд У. Ивы зимой. СПб, 1999; Он же. Тоуд-триумфатор. СПб, 1999; Он же. Ивовые истории. СПб, 1999.

⁵ См.: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986; Морфология сказки. М., 1969.

⁶ См.: Толкин Дж. Р. Р. Дерево и лист. М., 1991. С. 24.

⁷ Там же. С. 22.

⁸ Там же. С. 25.

⁹ См.: Оден У. Х. Герой квеста // Урания. 1997. № 2. С. 8.

¹⁰ См.: Курицын В. Мир спасет слабость // Дружба народов. 1992. № 2. С. 229–232.

¹¹ Льюис К. С. Развенчание силы // Урания. 1997. № 12. С. 13.

¹² Хорвуд У. Послесловие автора // Ивы зимой. СПб, 1999. С. 410.

¹³ См.: Мамаева Н. Н. «Светлее алмазов горят в небе звезды» (о жанровой специфике английской литературной сказки) // Известия Уральского государственного университета. Вып. 15. Екатеринбург, 1999. С. 96–106.

¹⁴ Хорвуд У. Указ. соч. С. 408.

¹⁵ Цит. по: Green R. L. Lewis Carroll. L., 1960. P. 68.

¹⁶ Barrie J.M. The plays. L., 1929.

¹⁷ Толкин Дж. Р. Р. Возвращение государя. М., 1992. С. 173.

¹⁸ Жукова Н., Жуков Б. Экскурсия // Знание-сила. 1997. № 5. С. 158.

¹⁹ Толкин Дж. Р. Р. Хранители. М., 1982. С. 41.

²⁰ Успенский М. Там, где нас нет. СПб, 1997. С. 277.

²¹ Толкин Дж. Р. Р. Хранители. С. 141.

²² Цит. по: Прохорова Н. Приглашение к бегству // Знание-сила. 1997. № 8. С. 154.

²³ Толкин Дж. Р. Р. Возвращение государя. М., 1992. С. 151.

²⁴ См.: Руднев В. П. Винни-Пух и философия обыденного языка // Милл А. А. Винни-Пух. М., 1996. С. 231–311.